Il buon secolo della pittura senese Dalla maniera moderna al lume caravaggesco

Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani

Domenico Beccafumi, l'artista da giovane

Pienza. Conservatorio San Carlo Borromeo

Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile

San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari

Dal Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica

Comitato promotore Comune di Montepulciano Comune di Pienza Comune di San Quirico d'Orcia

Fondazione Musei Senesi Vernice Progetti Culturali

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Polo Museale della Toscana Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Siena, Grosseto e Arezzo

Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa, Montalcino Diocesi di Montepulciano, Chiusi, Pienza

Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

con il patrocinio di Regione Toscana Provincia di Siena Comuni di Asciano, Buonconvento, Castiglione d'Orcia, Montalcino, Sarteano, Siena, Sinalunga, Torrita di Siena, Trequanda Icom Italia

Sponsor Big Ciaccio Arte Assicurazioni Centro Commerciale Naturale "Città di Pienza" Volpi Fine Art Trasporti opere d'arte

Sponsor Fondazione Musei Senesi Banca Monte dei Paschi di Siena

Curatori

Montepulciano | Alessandro Angelini e Roberto Longi Pienza | Marco Ciampolini e Roggero Roggeri San Quirico d'Orcia | Gabriele Fattorini e Laura Martini

Segreteria organizzativa Fondazione Musei Senesi | Elisa Bruttini Vernice Progetti Culturali | Laura Bonelli

Progetto allestimento Montepulciano | Fabio Fiorini Pienza | Fausto Formichi San Quirico d'Orcia | Alessandro Belardi

Progetto grafico Atelier Grafico Lapislazuli, San Quirico d'Orcia - Berna in collaborazione con Vernice Progetti Culturali | Laura Tassi

Progetto didattico Elicona Servizi Culturali Ufficio stampa Studio Esseci | Sergio Campagnolo

Social Network Vincenzo Cestaro Massimiliano Romagnoli

Biglietteria
Associazione Pro Loco di Montepulciano

Catalogo Pacini Editore, Pisa

Testi

Cecilia Alessi, Alessandro Angelini, Paola Betti, Pierluigi Carofano, Marco Ciampolini, Maria Corsi, Alberto Cottino, Andrea De Marchi, Benedetta Drimaco, Marco Fagiani, Gabriele Fattorini, Andrea Giorgi, Claudio Gulli, Philippa Jackson, Mary Lippi, Roberto Longi, Sara Mammana, Laura Martini, Raffaele Moretti, Michele Occhioni, Franco Paliaga, Irene Sbrilli, Emanuele Zappasodi

Referenze fotografiche Andrea e Fabio Lensini, Siena

Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Polo Museale della Toscana, archivio fotografico Pinacoteca Nazionale di Siena Polo Museale della Toscana - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena,

Comune di Siena, archivio fotografico Fondazione Musei Senesi, archivio fotografico Fondazione Monte dei Paschi di Siena, archivio Malandrini Università degli Studi di Siena, Dipartimento Scienze Storiche e dei Beni Culturali, archivio fotografico

Grosseto e Arezzo, archivio fotografico

Sandro Bellu Bruno Bruchi Studio Calderai e Mazzei Alessandro Falsetti Marcello Formichi Lucio Ghilardi Claudio Giusti Fausto Lucherini Dario Pichini Giuseppe Sanfilippo Roberto Testi

Casa Ducale Fondazione di Medinaceli, A Estrada; Berea College Art Collection, Berea (KY); Archivio Storico Diocesano, Bergamo; Bildagentur füer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino; DeAgostini Picture Library,

Firenze; Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze; Museo Stibbert, Firenze; Biblioteca Berio, Genova; British Museum, Londra; National Gallery, Londra; Victoria and Albert Museum, Londra; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, polo Museale della Toscana, foto Musei nazionali di Lucca; Palazzo Mansi, Lucca; Yale University Art Gallery, New Haven; Ashmolean Museum, University of Oxford; Christ Church, Oxford; Musèe du Louvre, Départment des Arts Graphiques, Parigi; Museo Nazionale di San Matteo, Pisa; Opera della Primaziale Pisana, Pisa; Stiftung Preubische Schosser und Garten Berli-Brandenburg. Potsdam; National Library of Brazil Foundation, Rio de Janeiro; Accademia Nazionale dei Lincei, Roma; Galleria Borghese, Roma; Musée des Beaux-Arts, Strasburgo; Albertina, Vienna; Pinacoteca e Museo Civico, Volterra: National Gallery of Art, Washington; Kunsthaus, Zurigo

Stampa materiali informativi Tipografia Rossi, Sinalunga (Siena)

Traduzioni AN.SE srl, Colle di Val d'Elsa (Siena) Vincenzo Cestaro Jerry Gamel Massimiliano Romagnoli

Trasporti Volpi Fine Art srl, Firenze Shipping Team srl, Varese

Assicurazioni Lloyd's

Prestiti

Siena, Accademia Musicale Chigiana Siena, Archivio di Stato

Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

Siena, chiesa di San Niccolò al Carmine Siena, Collezione Marco Bernardi

Siena, collezione privata

Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena

Siena, Museo Civico

Siena, Museo dell'Opera del Duomo | Opera della Metropolitana di Siena

Siena, Museo Diocesano | Opera della Metropolitana di Siena

Siena, Pinacoteca Nazionale

Siena, Società di Esecutori di Pie Disposizioni

Asciano, Museo Cassioli. Pittura senese dell'Ottocento Buonconvento, Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia Colle di Val d'Elsa, Convento delle Cappuccine - Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa, Montalcino

dello specchio d'acqua, in cui si officere il peccho dell'archiertura turrita costruita sulle sue sponde La nebuina atmodera che avvolge il fordale, o le accessioni blustre conferte alle montagne all'orizzonte, dimoscreen peri come tali referencenti lossero stati melaborati attorero una semblirà ornai più manera, Lo indica, del resta anche l'esseumone del gruppo della Vergute to Bushoo the nei morbid passage delle fisionomie e delle vest, oltre che nella posa libera e disinvolta, trova un precedente indutibile nelle Madonne exegute da Raffaello nel corso dei suoi anni Sovernini. Non a caso, il dipieto era estrato nel catalogo del 1595 proprio come ignoro di scuola forentina, un ciferimento che Giovanni Morelli avrebbe cometto due anni dupo. nemoscendovi a ragione la mano di Girolamo Genga. Il pinore urbinate è intatti ben ricconscibile nella figura di Maria, che funziona quasi da truit d'union tra i volti mariam del tando con Madonno col Bombino, Son Gioagraino e sont'Antonio Abate e quello presente nella Somo Famiglio di proprietà privata (per questa opera si veda Totini 1991, pp. 291-293), Ugualmente genghiano e il piccolo Gesu, davvero prossimo a certi puttini angelei che compaiono nella Trosfourazione ora al Moseo dell'Opera del Duomo di Siena, finita di pagare al pirtore nel giugno 1511. Definitivamente alle spalle erano uvece i due affreschi, più dichiaratamente supprelliani, che Girolamo aveya eseguito nel 1509 per la Camera Bella di Palarro Petrucci. La Madorne n. 503 si distingue peri dal resto della produzione del maestro per una definimone delle linee di contorno meno accemuata. Bisperio al grafismo insistito che caramerizza i protagonisi della Trassquirazione, tra si pensi aziche alle pieghe amovellare dei parmego della ciù tarda Socru Forniglio con Son Giovannino e Son Zoccorio di Nantes, la nostra opera presenta infatti un tratto sorble e delicato, che definisce superfici posare e dilatare. Stamo di fronte al momento in cui per Geogra fu più serrato il confronto con la pirtura forrentina a cercallo tra i primi due decenny del Conquerento, tanto che Finnelle Snicchie Samoto adviduava paralleli con la produzione giovanile di Andrea del Sarto, all'altezza del Corteo dei Mugi della Santasing Administra I force legame con la città medicas viene del resto certificato dal crossamo, stipulato con gli agostiniani di Gesena il 12 settembre 1513, per la grande pala oggi alla Pinacoteca di Brera, Per l'occasince Garolano si presenzi appunto come "pictore in Francia" e sentra versanile una datazione che cada m quel lany di tempo, dunque immediatamente a valle coperto ella stagione senese dell'arrisra.

Satisfactive Company of the College, 1895 in 158 in 59 Mar. mil 1977 p. W. Stand 1973 p. 336, Smiths Senton 1983. 2.75 Colomb Remote (1901 p. 25 - Martin 1991 pp. 119-129 nan 47 de F Service Semina in Domenico Serviciono (1985). p. 1737, Technology (1957), p. 2757, Section 1799, p. 216, 2000 ft. Mar

Marco Fagiani

IL14. Cirolano del Pacchia

Sera 1477-1530 data

Angelo accumziante e Madonna annunziata

slic syraedy, on 167 a 85 (capony). Services Sets of Arts Domenics Security

opening expedit rights in son

Le due tavole erano collocate, separate, netie due pareti laterali della cappella dedicata alla Madonna del Buon Consiglio, nel transetto sinistro della collegiata di San Lorenzo a Sarreano, e oggi conser-

unte 1835, che Francesco Broga (1362-1863) rate nests sociale Sala d'Arte. Sia Etizie Rossia. ante 1835, che riani in sacrestia e il Primo e ricordano le opere in sacrestia e il Primo e ricordano se opravidado", dove salta all och



differenza fra gli incarnati, "intatti", e la restante superficie pittorica, dove abbondavano «scrostatures e integrazioni. Il restauro eseguito da Elisabetta Razzi nel 1990 ha confermato uno stato di

conservazione problematico (cfr. A. Angelini, in Domenico Beccofumi 1990). Tracce di una comice che ha consunto parti della pittura si riscontrano



dove la pirrura prosegue sino al termine del sup-

Le tavole godono di una certa fortuna quandovetigono esposte a Siena alla Mostra dell'ortica arte senese del 1904. Le foto dei due sportelli sonopubblicate da Frederick Mason Perkins, in una sua celebre recensione alla Mostra, ma rimarranno le uniche riproduzioni fino al 1990. La collocazione cronologica è già chiara per lo studioso americano: non possono state loctano dall'Incoronuzione della Vergine di Santo Spirito a Siena.

Spetta poi a Sandro Angelini (in Du Sodomo si Marco Pino 1988; in Domenico Beccofumi 1990) aver restinuito a quest'opera il giusto posto ai vertici della produzione, non solo del Pacchia, ma dell'intero corso della pirtura senese di inizio Cinquecento, L'Angelo, in una posa plastica che garantisce l'avvenuta apparizione, punta gli occhi verso la Madonna e il suo volto è reso fosco da un effetto chiamscurale che protegue lungo il corpo. Il suo profilo rimanda al Dio Padre dell'Incoronazione di Santo Spirito e in passaggi come questi il Pacchia sembra aver subito il fascino 'terribile' di Beccafumi all'alterna del Trittico della Trinità (1513). Sul piano inventivo e cromatico, la tavola suscita ulteriori apprezzamenti: striature calde e soffuse nel paesaggio contrastano con le accensioni del rosso; la sottoveste, verde e vaporosa, è bilancieta dallo svolgimento naturale del cartiglio, dai capelli svolazzanti, dai cangianti nelle piume delle ali. La Madonna risponde all'apparizione con un moto dell'animo giustamente timoroso. Sulla traccia antica di Simone Martini, notata a partire da Venturi (1937). una mano va sul petto e un dito rimane nel libro, a ricordare la lettura interrotta. Il leggio all'antica, più adatto a un coro di frati che a una loggia domestica, sembra replicare in pittura un oggetto intagliato dal Barilli, con il suo corredo di arpie. festoni e bucrani.

Dietro una fotografia ai Tatti di un disegno a penna, splendido e problematico, con Cinque studiper un Angelo annuncionte già nella raccolta Koenigs, e ora al Museo Pushkin di Mosca (cfc M. Maiskaya, in Five Centuries 1995; p. 174), una scritta, forse di Berenson, sancisce "Parchia": chi The redatte probabilmente aveva in mente l'angelo di Sarteano. L'ipotesi, non condivisibile, vale come sintomo di apprezzamento per questo momento fulgido dell'artista, che prosegue sino agli affreichi dell'oratorio di San Bernardino (saldati nel '18, probabilmente realizzati nel '16), dove il Pacchia si figura un'Annonciazione ancora più elegante, dinamica e fastosamente antichizzante (cfr. Martini 1990, pp. 604-506, figs. 9-10 a p. 605). Riguerdo alla commissione, bisogna tenere presente che la collegiata di Sarteano fu interessata da importanti lavori, voluti in primo luogo da Francesco Tedeschini Piczolomni (1439-1503). sarresnese e papa per ventisei giorni con il nome di Pio III. Alla sua mone, il sacerdote Francesco Pilli da Sameano inotizie dal 1455/60 - entra il 1574), familiare del papa defunto, ricopre il ruolo di esecutore testamentario: è quindi minvolto anche nella prosecuzione dei lavori per la Liberta Perolomini. S Pilli non dispose solo in memoria di Francesco Tedeschini, ma anche del fonello Gucomo, erede del papa e defunto nel 1507. Respondendo alle volontà testamenturie.

nella cappella maggiore della collegiata sarteanese, di patronato Piccolomini, viene quindi realizzato un coro ligneo su tre lati e scolpita una lapide pavimentale, dietro l'altare maggiore, dove sono ricomposti i resti dei genitori dei due fratelli (1513). L'anno successivo, il Pilli dota la cappella del Sacramento, nel transetto destro, di un tabernacolo eucaristico scolpito dal Marrina (1514). Infine, nel 1518, il canonico ottiene da Leone X la costituzione del capitoli dell'Opera di San Lorento ed è nominato Operaio a vita della collegiata sarteanese (Bandini 1950, pp. 123-130; Aggravi 2005, pp. 88-92; Martini 2014). È verosimile che le due ante dipinte dal Pacchia, da collocare per via stilistica verso il 1514, si debbano inserire in questo frangente di rinnovamento dell'area absidale della chiesa.

Bibliografia: Remagnoli unte 1835, V. pp. 881-883, Brogi 1862-1865, p. 544, Mostra 1904, nn. 10-11, p. 350, Maxon Perkins 1904, pp. 152-153, Berenson 1903, p. 211; Jacobsen 1910, p. 83; Boresilus, un Crowe, Cawalcaselle 1914, V. nota a pp. 11-12; Berenson 1932, p. 405; Venturi 1912, p. 353, fig. 192; Berenson 1993, p. 107; Ingendany 1976, Il. ps. 49; Basogni 1998, p. 339; F. Bisogni, in Lo ptituro 1998, p. 734; A. Angelina, In Domenico Beccofursi, 1990, p. 55, pp. 284-785; Martini 2014, pp. 33-34; Guilli 2015, p. 112.

Claudio Gulli

II.15. Copia da Girolamo del Pacchia

Madonna con Bambino e due angeli

ofin su tela, 76 v 59 cm

Montepulciano, Munan Civico Pinacoteca Crociani (dall'en Palazzo di Giustisia), deprivati (inv. Tribunule n. 5)

Il dipinto proviene dal lascito del sacerdote-collezionista Francesco Crociani (1781-1861), che costituisce il nucleo di maggiar prestigio della raccolta civica di Montepulciano. È stato infatti identificato nell'inventario antico, edito di recente, come «Sacra Famiglia di Giovan Bellini, o sua scuola» (Fattorini 2005a, n. 141, p. 56). Si trovava in un ufficio del Tribunale cittadino, finche non è stato recentemente riportato nei depositi del museo.

Nel 1988, l'opera è segnalata da Alessandro Angelini come derivazione dalla testata del cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San





Gaulamo del Pacchie. Madonna col Bambino quattro ange: B. Monsco di Baviera, Alte Pinakothek

Hernardino a Siena (1514-1515, per la ricono. zione cfr. Gulli 2015). raffigurante la Madonno co Bambino e quattro angeli loggi a Monaco, Alte p nakothek, inv. WAF 758). Nelle stesse occasiet, jo studioso segnalava altre derivazioni dal catalena stavolta della testata con San Bernardino e du angeli, nella Collezione Chigi Saracini (cir. Salm 1967, fig. 51 a p. 89) e nella chiesa di San Donato a Siena (A. Angelini, in Domenico Beccafum 1990) La copia sembra eseguita nel Seicento, ma uni stesura di materia grassa, verosimilmente di tocentesca, è intervenuta a modificare sensibilmente diversi passaggi della figurazione incluso il cielo, dove è possibile che due toppe coprano i volti dei due angeli mancanti. Questo rifacimento antiquariale potrebbe esser collegato al momento în cui Crociani acquista il dipinto come opera di «Giovan Bellino», come da scritta antica sul retro. Sempre in questa fase sembra da collocare un ingrandimento della tela sui quattro lati.

In un articolo pubblicato di recente, Jaime Gabbarelli (2015, p. 390, fig. 254) ha reso nota una stampa di Philippe Thommasin, incisore incaricato di riprodurre le opere della collezione di Giulio Mancini, dove è replicato un interessante 'quadretto' perduto del collezionista senese di inizio Seicento. In questa ricomposizione da opere del Pacchia, la Madonna è al centro, con la sua cornice di quattro angeli, a destra è il San Bernardino, sempre tratto dal medesimo cataletto, mentre sembrano aggiunte una Santa Caterina (ma sembrerebbe un'altra ripresa da un modello del Pacchia) e una natura morta su una tavola apparecchiata. Sono altre tracce che consentono di comprendere quanto fosse alta a inizio Seicento la fortuna del cataletto del Pacchia. La stampa. conservata anche nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (F2.1.3, 4-r), con provenienza dalla raccolta dell'abate Claccheri (con iscrizione antica: ««Ger° Pacchiarotti Senese In.»), era nota ad Ettore Romagnoli, che conosceva bene il cataletto di San Bernardino: è lui il primo a documentare la dispersione delle tavole (cfr. Romagnoll ante 1835, pp. 797-798, da integrare alla menzione di De Angelis in Guilt 2015).

Bibliografia: A. Angelini, in Da Sadoma a Marco Piet 1988, p. 49; Idem, in Domenico Beccafumi 1990, p. 778. M. Maccherini, in Da Sodoma 1991, p. 99; Fattoriai 2005s. Pp. 56, nota 67 a p. 62.

Claudio Gulli

II.e. Il vasto raggio di Fra' Bartolomeo

Claudio Gulli

Joseph Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle avevano capito benissimo che c'era stato un momento in cui, nella stagione dorata del Rinascimento italiano, il ruolo di testa di ponte era stato svolto da Fra' Bartolomeo!. Bastava passare al vaglio della connoisseurship un nodo individuato da Vasari. per accorgersi di come, nel passaggio fra le accensioni cromatiche ed ermetiche di Giorgione e le dolcezze disinibite di Raffaello, bisognasse sistemare la pittura rosata e angelica di Baccio della Porta⁷. Il frate andava liberato da una patina curiale che appiattiva la sua vicenda sullo stereotipo, da cartolina di fine Ottocento, di traduttore in pittura dell'austerità di Savonarola, Un dipinto come la Visione di San Bernardo, per la cappella del Bianco nella Badia fiorentina, e oggi alla Galleria degli Uffizi, parla invece in favore di una nuova lingua pittorica, alla quale, verso il 1505, nemmeno Raffaello poteva ambire (fig. 47)3. Non si era mai vista una Madonna trasportata da un

corteo di angeli e cherubini che risultasse così convincente. Il paese nello sfondo, ancora in linea con la tradizione fiamminga, si dispone ora fra i verdi chiari dei campi e gli azzurri leonardeschi dei monti; i Santi esprimono stupore o riserbo con una chiarezza che dovette incantare chierici e pubblico fiorentini, în questa fase aurea di Fra' Bartolomeo, contano molto le aperture su una natura abitata: città fluviali, alberi o rupi, a strutturare quinte sceniche*. Il Riposo durante la Fuga in Egitto di Pienza (1505-1506, cat. Il.16) va inserito in questa temperie, ma presagisce una sintesi che azzera gli elementi di distrazione: il paesaggio si desertifica e i riflettori sono puntati sui personaggi, sempre più carichi di sentimenti. Sono gli anni cruciali (1505-1507) in cui, attorno alle sperimentazioni del frate, si aggira un nuovo demone della pittura, Raffaello, Prima di separarsi - il frate diretto a Venezia, seppur brevemente (primavera 1508) e l'urbinate, naturalmente, a Roma (1508) - i due mettono a punto un modello fiorentino di dolcezza che fa i conti con i sorrisi troppo complicati di Leonardo, ma punta più decisamente all'efficacia. Le nuove Madonne hanno emozioni sempre più riconoscibili e parlanti. I risultati di un progressivo intenerimento si possono misurare mettendo in serie, prima del dipinto di Pienza, la Sacra Famiglia Visconti Venosta (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1505 circa), e. dopo, la



47. Fra' Bartolomeo, Visione di Son Bernardo, Firenze, Gallerie degli Uffizi



45 Fra Paolino, Crordissione, Siena, convento di Santo Spirito



49. Raffaello, Madonna del Cardellino, Firenze, Galleria degli Uffizi

Sacra Famiglia con San Giovannino Cowper (Los Angeles, The John Paul Getty Museum, 1508, fig. 50)6 – due dipinti da leggere in controluce con il Raffaello della Madonna del Cardellino (Firenze, Uffizi, fig. 49) o della Sacra Famiglia Canigiani (Monaco, Alte Pinakothek). I due pittori lavorano sullo stesso registro, parafrasando colloqui fra Vergini e Bambini, modulando le apprensioni del San Giuseppe, accentuando la simpatia del San Giovannino.

Come reagivano, in questo scenario, i pittori senesi più attenti alla 'maniera modema'? Non ci si può aspettare da Girolamo del Pacchia (1477-1530 circa) una pronta conversione al sistema di tenerezze sperimentato dal frate e da Raffaello. Ancora per una stagione, che ha inizio con il Trittico della Misericordia (1505 circa), sarebbe stato difficile per lui evadere dalle suggestioni del modello pinturicchiesco, solide anche per il suo collocano le tavole con la Fortezza e con la Caritá della Pinacoteca Nazionale di Siena (cat. II.5), ma con la fulminante 'Inco-



50. Fra' Bartolomeo, Sucra Famiglia con San Giovannino Cowper, Los Angeles. The J. Paul Getty Museum

ronazione della Vergine' nella cappella Balistreri della chiesa senese di Santo Spirito (1513), il Pacchia aderisce incondizionatamente alla cultura di Raffaello e Fra' Bartolomeo, intermini di paesaggio e di colore, di separazione fra cielo e terra, di forza espressiva dei personaggi. Il priore dell'importante convento domenicano a Siena, fra 1506 e 1507, è il lucchese Sante Pagnini, già priore (e lo sarà anche in seguito) a San Marco a Firenze e a San Romano a Lucca, altro avamposto della pitura di Fra' Bartolomeo⁸. Il tentativo di introduzione di una lingua pittorica affabile e gentile, contraria all'ostico sermone pratica to dai 'piagnoni', intendeva inaugurare una fase di ritrattazio ne del recente passato, culminato tragicamente proprio con il rogo di Savonarola. Ora i domenicani fiorentini puntavano compromesso con le autorità civili e la diffusione della pittura di Fra' Bartolomeo coincideva con una ripresa di terreno in questa direzione. In questo clima di fervore per un linguaggio accomodante, giungono da Firenze due tavole di Mariotto di bertinali. bertinelli (una Santa Caterina d'Alessandria e una Santa Maria

Moddalena, oggi in pinacoteca), a far da sportelli a un'immagine di Santa Caterina da Siena, considerata sinora di Cozzarelli, e ora proposta a Marrina, ancora in loco, per la seconda cappella di sinistra, dedicata alla celebre Santa dell'ordine Sarà l'inizio di un rapporto con la bottega di Fra' Bartolomeo. che culminerà con l'arrivo di Fra' Paolino nel 1516, che dipinge a fresco, nel convento, una Crocifissione fra la Madonna, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina da Siena e San Giovanni (fig. 48)11. In questo clima di attenzioni per Firenze si colloca anche la formazione del Brescianino, pittore che mutua comnosizioni dal frate e da Raffaello - prima di divenire quasi un adepto di Andrea del Sarto - ma che può appassionare per la delicata freddezza degli accordi cromatici e per la malinconia di certi sguardi, come nella Madonna con Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Girolamo del Museo d'arte sacra di Buonconvento (cat. II.17)12.

Da un altro versante provenivano stimoli ancora più esaltanti. Era la linea, praticata a Roma fra le Stanze Vaticane e la villa di Agostino Chigi, fra il 1508 e il 1510, da pittori senesi per nascita o per passaggi fondanti, come Baldassarre Peruzzi e il Sodoma. Costoro avevano seguito in diretta lo sviluppo di Raffaello dopo la stagione fiorentina e, di ritorno a Siena, potevano esplicitare la novità delle posizioni. Agli occhi del Pacchia - che voleva praticare una pittura dove trionfavano accordi caldi, aperture spaziali, ma soprattutto, sentimenti amplificati - si trattava di un secondo punto di riferimento assoluto. All'altezza della Annunciazione di Sarteano (cat. II.14), il pittore è ancora irretito dalle figure immerse in mute rimembranze dell'ultimo Raffaello fiorentino e dai toni chiari e violacei scelti dal Frate nei suoi anni dorati. Semmai, certe inflessioni tenebrose potevano riecheggiare alcuni passaggi della parabola allucinata del giovane Domenico Beccafumi. Anche per lui, negli anni cruciali della formazione, aveva contato lo stesso binomio Fra' Bartolomeo-Raffaello. Lo dimostrano opere come la Sacra Famiglia con San Giovannino Westminster (fig. 51), dipinta forse prima del viaggio a Roma, e non a caso passata a lungo sotto il nome del frate, prima che Crowe e Cavalcaselle la considerassero un'opera del Pacchia¹³. Dallo stesso impasto di dolcezza e sguardi complici, Beccafumi avrebbe ricavato una spinta alla tensione, ai brani foschi e cupi; non un'elegiaca solarità. Attratto dai richiami degli eccentrici confluiti a Roma (Bramantino, Pedro Fernández e Cola dell'Amatrice), con il Trittico della Trinità (cat. II.20) il pittore si appresta a divenire l'unico possibile 'Grünewald italiano'. Dovendo eseguire le 'Stigmate di Santa Caterina' per i benedettini di porta Tufi (Siena, Pinacoteca, 1514-1515), Beccafumi ricorre ancora al Dio Padre fra Santa Maria Maddalena e Santa Caterina da Siena che Fra' Bartolomeo aveva predisposto per i domenicani di Murano (ma la tela era finita a San Romano a Lucca, oggi Museo Nazionale di Villa Guinigi, 1509), un'opera dove un forte accento veneziano finiva quasi col trasformare l'intera parlata del frate-pittore. È un confronto che chiarisce quanti passi da gigante può compiere Beccafumi



51. Domenico Beccafumi, Sacra Famiglia con San Giovannino, Westminster, collezione privata

in questi anni¹⁴. Due Santi-cariatidi introducono a un loggiato dove chiari e scuri si alternano a ospitare la mistica, nella luce dell'estasi, o la compagna, nel buio del sonno. Ai toni azzurri e verdi, ai rossi pieni della 'Pala di Murano', si integra un sistema chiaroscurale che rasenta lo spettrale (figg. 52-54). Per un pittore dalle risorse mentali del Pacchia, dipingere accanto a un maestro del genere potrebbe anche essere stato un trauma. I due si incontrano, a giochi ormai fatti – e c'è anche il Sodoma – sui ponteggi per gli affreschi dell'oratorio di San Bernardino (1518)¹⁵. L'attaccamento del Pacchia alla lezione raffaellesca lo avrebbe comunque reso smagliante ancora per una stagione, ma diveniva oramai impraticabile per lui rinnovarsi – il fatto è già evidente con la Annunciazione e Visitazione per la cappella Tantucci, sempre in Santo Spirito e nello stesso anno.



52. Fra' Bartolomeo, Dio Fobra Santo Morio Moddulena e Seni Caterino do Sieno, Lucca, Mani Nazionale di Villa Guingi



53. Domenico Beccafumi, Stigmatizzazione di Sonto Caterina do Siena, Siena, Pinacoteca Nazionale



54. Domenico Beccafumi, Stigmatizzazione di Santa Caterina da Siena (particolare), Siena, Pinacoteca Nazionale

Note

Crowe, Cavalcaselle 1866, III, pp. 435-450.

Vasari 1550 e 1568, IV, p. 8 (Proemio). Accenni anche nelle biografie: lvi, pp. 94 (Vita di Fra' Bartolomeo), 163-164 (Vita di Raffaello).

S. Padovani, in Fra Bartolomeo 1996, n. 18, pp. 88-93.

* Ibidem, pp. 37-38, figg. 17-18.

Padovani 2002, pp. 8-19.

Il dipinto fu acquistato dal Getty nel 1996, nonostante il «rimpianto» di Nicholas Penny per il mancato diniego all'esportazione dalla Gran Bretagna (Donald Garstang, Cronoche londinesi, în "Gazzetta Antiquaria", 32, 1997, pp. 42-43). Proprio per la sua permanenza novecentesca in collezione privata, questo capolavoro del Frate ha avuto poca fortuna, in termini critici e di riproduzioni. Apprezzamenti significativi in Crowe, Cavalcaselle 1866. Ill., pp. 449-450; Knapp 1903, pp. 135-136, con insistenza sul rapporto con Raffaello; per una scheda recente, cfr. D. Jaffe, in Masterpieces 1997, n. 8, p. 23.

Sul punto, sono centrali le pagine di Fiorella Sricchia Santoro (1982a) e di Sandro Angelini (in Da Sodoma a Marco Pino 1988, pp. 40-41; e in Domenico Beccafurni

Marchese 1846, II. pp. 119-120, nota 2.

£ emblematico in tal senso il rientro in convento della Piagnona, nel 1509, la campana che suonava a San Marco e che era stata sequestrata dalla Repubblica. In questo contesto si colloca la commissione a Fra' Bartolomeo della 'Pala della Signoria', cfr. Scapecchi 1996, in part. p. 22.

Su questa cappella, l'attribuzione al Marrina della Santa Caterina e il ruolo di Santo Spirito come cantiere favorevole alla 'maniera modema', cfr. Marini 2014, pp. 39-42. Il riferimento a Cozzarelli continua a sembrare più convincente

Il disegno per la Crocifissione di Fra Paolino si trova al Gabinetto dei Desp e Stampe degli Uffizi (inv. 1405 E, cfr. Berenson 1938, II, n. 1785, p. 249, III fig. 461). Sulla fortuna della Crocifissione di Fra Paolino, creduta di Fra Butolomeo nel Settecento, cenni interessanti sono riportati da S. Padovan.

Sul Brescianino, cfr. M. Maccherini in Domanico Beccafumi 1990, pp. 299311

Chi scrive ha presentato il dipinto nell'ultimo numero di Prospettiva, di

Il rapporto di Beccafumi con Fra' Bartolomeo è intuito in un paragralomia. bile da Berenson (1897b, p. 62): sotto la lente, stanno proprio le Stigman Santa Caterina, a confronto con la Visione di San Bernardo e le opera lucile. si; sul punto, lo studioso ritorna a proposito del cartone agli Uffai del Fail per la "Pala di Managara". per la 'Pala di Murano' (1938, II, p. 31). Anche Johann Anton Rambous ni suo quaderno di cartone agli di cartone agli di suo quaderno di cartone agli di carto suo quaderno di schizzi, aveva affiancato i volti di Santa Caterina ne degli di Beccafinori di Beccafumi e di Fra' Bartolomeo in un unico foglio (Francolorie, Saedi Institut, v. X. p. 13

Institut, v. X, p. 13 - foto al KHI, neg. 363069). Sull'oratorio di San Bernardino, cfr. Martini 1990, pp. 600-621.

II.16, Fra' Bartolomeo

(Prato 1472-Firenze 1517)

Riposo durante la Fuga in Egitto

tempera grassa su tela, cm 135 x 113,5 Pienza, Palazzo Borgia Museo Diocesano (Proprietà Diocesi di Montepulciano, Chiusi, Pienza)

La tela, piegata in due, è stata ritrovata nel 1979 dal soprintendente Piero Torriti, che la calpesto durante un sopralluogo, a lume di candela, nelle soffitte del Palazzo Vescovile di Pienza (Torriti 2005). Una volta riconosciuta «dai funzionari» come opera di Fra' Bartolomeo (Torriti 1979, per l'unica foto anteriore al restauro; P. Torriti e M. Ciatti in Mostra 1981; Ciatti in Pienza 1984, per un primo inquadramento critico) e sottoposta alle cure di Alfio del Serra nell'anno seguente, le condizioni di conservazione si rivelarono straordinarie, a parte le cadute nel solco formato della piega. che interessano il paesaggio e i volti della Madonna e di San Giuseppe. Dopo un quindicennio di esposizione nel Museo della Cattedrale a Palazzo dei Canonici (Pierini 1997), dal '98 l'opera è collocata nel Museo diocesano, che ha sede nel Palazzo Vescovile di Pienza, anche noto come Palazzo Borgia (Martini 1998; Fattorini 2006).

La Madonna, seduta sul prato e appartata in un angolo, muove leggermente in avanti la schiena, stringe al petto il Bambino e alza le gambe per facilitare l'allattamento, tanto che la punta del piede sbuca fuori dal manto. La testa dell'asino, una maschera inanimata, è alle sue spalle, iconica come la palma alla quale è legato. Il paesaggio è costruito su una scala di splendide variazioni cromatiche che comprende il verde dei campi, i chiari delle cascine, pochi alberi, una città immersa nelle nebbie - emerge solo un campanile - e il cielo che trascolora dal rosa all'azzurro. Dopo questa pausa scenica, si erge un San Giuseppe monumentale, figura fra le più riuscite del repertorio del frate: umanissimo, concentrato nei suoi mormorii, ha il volto attraversato da un chiaroscuro che assicura la profondità della preghiera.

Per Chris Fischer (1990), l'esecuzione del dipinto andrebbe collocata tra il 1495 e il 1497, ma i precisi confronti proposti in seguito da Serena Padovani suggeriscono di spostare la datazione di circa un decennio (L'età di Savonarola 1996: «entro e non oltre gli anni tradizionalmente inattivi fra il 1501 e il 1504» e Padovani 2002: 1504-1507). I rapporti più stringenti con il dipinto di Pienza si rinvengono nell'Apparizione della Vergine a San Bernardo degli Uffizi. Tanto è nuova l'intelligenza figurativa nella rappresentazione del paesaggio nell'opera pientina, che il frate sembra aver superato il testo fiorentino: è scomparso il paese e subentrata una pura sovrapposizione di colori. La stessa essenzialità calda, che implica un gigantismo dei personaggi, si respira anche nel tondo Visconti Venosta (Milano, Museo Poldi Pezzoli, cfr. ancora Padovani 2002). Siamo quindi negli anni più alti del percorso di Fra' Bartolomeo, quando la sua crescita si misura esclusivamente in rapporto al Raffaello della Bella giardiniera o della Sacra Famiglia Canigiani.

Nel vasto corpus di disegni di Fra' Bartolomeo, sono stati rintracciati finora pochi fogli avvicinabili con

certezza all'opera di Pienza. Una composizione simile, con l'aggiunta di due angeli alle spalle della Madonna, è nota in un ristretto gruppo di disegni sul tema (parte superiore del foglio al Louvre, inv. 203, cfr. C. Fischer in Fra Bartolommeo 1994-1995. n. 41, p. 75 e Uffizi, 230 S; più distanti, e forse precedenti, sono i fogli agli Uffizi, 1203 E verso, cfr. Fischer in Disegni 1986, n. 19, pp. 56-58, fig. 26 e al Boymans-van Beuningen Museum di Rotterdam. inv. M 96, cfr. Gabelentz 1922, Il, n. 556, p. 211). Per întensită espressiva, può stare accanto al San Giuseppe lo studio a matita nera di Testo virile del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass., inv. 1932.137). preparatorio però al tondo Visconti Venosta (Padovani 2002, pp. 9-10). Anche uno studio di panneggio, relativo alla veste della Madonna, si avvicina al dipinto di Pienza, pur senza coincidere esattamente (Rotterdam, inv. N 86, è preparatorio alla 'Madonna Corsini', come aveva intuito Gabelentz 1922, II, n. 747, p. 270); mentre il volto serafico della Madonna,

di profilo, si ritrova in un disegno di testa femminile,

ad occhi chiusi (Rotterdam, inv. N 171, cfr. Gabelentz 1922. II, n. 832, pp. 293-294).

Non si hanno documenti certi riguardo al dipinto, sebbene la Padovani abbia proposto ragionevolmente di identificarlo in una tela, citata in un inventario del convento di San Marco stilato nel 1516. "donata alle monache di Santa Lucia" (S. Padovani in L'età di Savonarola 1996 e Marchese 1854, p. 145). Quanto alla sua provenienza, altrettanto misteriosa, la studiosa ipotizzava una donazione da parte di un vescovo pientino. In linea del tutto congetturale, va anche contemplata la possibilità di una provenienza dal territorio. Dalla diocesi, definita da Enea Silvio Piccolomini con la bolla del 29 gennaio 1463, sono confluite le opere più importanti del Museo Diocesano di Pienza. In mancanza degli inventari del museo, informazioni sperate potrebbero giungere dalle visite vescovili o dagli inventari delle chiese, stilati prima delle soppressioni, conservati attualmente nell'Archivio Diocesano di Pienza (cfr. per un inventario dell'archivio, Chironi 2000).



Bibliografia: Tarriti 1979, p. 27, fig. 60 a p. 53; Scaperto ав'проти 1980, р. 82; М. Clatti, in Mostrix 1981, р. 7, п. 38, pp. 116-119; Idem, in Pietzu 1984, n. 15, pp. 58-60 e rav. a mbrt s.n. p.; Fischer 1990, pp. 317, nota 10, pp. 337-338; S. Padovani, in L'eta di Sovonarola 1996, n. 16, pp. 83-84, Pierini 1997, p. 33, 6g, p. 34; Martini 1998, n. 70, pp. 96, 104, fig. 70, p. 103; Fadovani 2002, pp. 14, 16, fig. 10; S. Padovani e A. Baldimerri, in L'iconografia 2005, pp. 21-25: Turriti 2005, p. 26; Fattormi 2006, p. 316; C. Fischet, in Borncelli to Tituon 2009, p. 263 n. 67.

Claudio Gulli

II.17. Andrea del Brescianino

(notizie a Siena dal 1506 - documentato a Firenze

Madonna con Bambino con San Giovanni Battista e San Girolamo

tempera grassa su tavola, cm 95 x 75 Buonconvento (Siera), Museo d'Arte Sacra della Val d'Arabia (Proprieta Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa, Montalcino, dalla chiesetta della Madonna del Rosario a Torre di Bibbiano), n. 28

Il dipinto, «che potrebbe star con reputazione nella galleria di qualsivoglia Monarca», gode di un elogio appassionato da parte dell'abate Giovan Girolamo Carli (1773), che scova l'opera inaspettatamente, nella "piccola chiesa della Madonna del Rosario, detta la Cappellina della Torre a Bibbiano". La chiesetta del Rosario si trovava nella strada che congiunge la chiesa di San Lorenzo con la villa della Torre. Sulla base di una "fama costante". l'opera è attribuita a Baldassarre Peruzzi. Il padre Guglielmo Della Valle (1786) intuisce però che «questa pittura somiglia in alcune cose al fare più bello del Pacchiarotto» - e giacche dietro al nome si nasconde anche quello del Pacchia, a queste date, l'accostamento è lecito.

Grazie alla pubblicazione di stralci della Descrizione di vari monumenti di belle arti raccolti nei piccoli viaggi di Ettore Romagnoli (Viaggio 1993), si riescono a seguire gli spostamenti ottocenteschi del dipinto. Nel 1818. l'opera è transitata nella parrocchiale, «assai malconcia», di San Lorenzo a Bibbiano, nel secondo altare di destra, e Roma-

gnoli informa che era passata qui dalla villa della Torre, sempre a Bibbiano, di proprietà dei Bianchi Bandinelli. Nel '20, l'opera torna in villa, perché Giacomo Chigi, che possiede invece la villa detta 'il Castello', ha commissionato i lavori di una "nuova Parrocchia" ed è già "atterrata" la "vecchia cura", dove erano "poste le pitture pregevoli". Dal '23, il dipinto è collocato nell'altare maggiore della parrocchiale di San Lorenzo. Inoltre Romagnoli crede che la commissione del dipinto sia da connettere alla figura di Raffaele Petrucci (1472-1522). cardinale e nipote di Pandolfo, dai torbidi trascorsi (Mengozzi 1913), che muore proprio nella villa della Torre (nella Biografia, cfr., in trascrizione, Viaggio 1993, pp. 122-123). L'ipotesi, credibile, andrà verificata alla luce di ulteriori ricerche.

in una nota del Vasari Le Monnier (1856), verosimilmente redatta da Gaetano Milanesi, è formulata la prima attribuzione della Madonna, "bel lissima", ad Andrea del Brescianino. L'opinione è ratificata da Brogi [1862-1865] (1897), Crowe e Cavalcaselle (1866). Il dipinto viene poi fotografato da Harry Burton e pubblicato da Lucy Olcott su "Rassegna d'arte" (1904), in un momento in cui anche Berenson è impegnato nella riscoperta del pittore (1897). Quando lo studioso americano torna sul Brescianino (1907), riproduce proprio il dipinto di Bibbiano a supporto di una sua nuova attribuzione.

Come ha osservato Michele Maccherini (cfr., da ultimo, in The Bernard and Mary Berenson Collection 2015), gli articoli di Berenson sul Brescianino implicavano una rilettura diminutiva dell'artista, considerato un «fantasma svanito di Raffaello» che talvolta prende in prestito soluzioni da Fra' Bartolomeo o da Andrea del Sarto. La stagione di sfortuna critica del Brescianino passa dalle pagine di Giacomo De Nicola, che lo considera un eclettico (1912), ma Emil Jacobsen (1910) ad esempio, apprezza il dipinto di Bibbiano: riconosce che nessun senese avrebbe dipinto in modo così raffaellesco e ipotizza che i ricordi leonardeschi siano filtrati attraverso Sodoma o Fra' Bartolomeo. Venturi (1932) imposta in senso lombardo la sua lettura del dipinto - "fedeltà" a Sodoma e un improbabile accostamento ad Andrea Solario - e cade nell'equivoco di Berenson: soprattutto nella Madonna di Bibbiano, il Brescianino dimostrerebbe di non aver compreso l'irraggiungibile perfezione del Sanzio.

Riprendendo un'intuizione di Enzo Ceri hi Riprenocias un intervento di restaco da la in seguito a un castituito alla tavola bacca con Serra che ha restituito alla tavola bacca con Serra che para che castilla Carana Padeurani. ni di leggibilità, Serena Padovani in Mos propone di considerare la Modorno di Bi la prima opera del catalogo del Brecces la prima opera coverata nel Museo di arte sacra dela vi bia a Buonconvento (Padovani 1931), per è tempo di un pieno recupero critico, spesi per merito degli studi di M. Maccherisi in doma a Marco Pino 1988 e in Domenico Se 1990: cfr. anche Guiducci 1995 e Cardan che conferma la cronologia giovacile, bassi

La pittura del Brescianino può raggianges di inattesa grandezza. Accade anche nela V na di Bibbiano, di una chiarezza che la leicritica a paragoni con la porcellana Piadel vazioni da un'invenzione che risale alla ka del garofano di un giovane Leonardo de Ver naco, Alte Pinakothek) e delle medianco se sulla pittura di Raffaello e di Andrea del San tano le nuove e personali modulazioni del rapreziosità delle dorature sul manto, la legodelle chiome rischiarate da lumegaaus l'accrescimento di aura grazie al intodesse fondo scuro, l'intensità emotiva di certe econo - su tutte, il San Giovanni. Le scelte di Berrida giovane, nel suo momento più raffaeles: distavano molto da queste posizioni.

Bibliografia: Carli 1773, in Vioggio 1993, p. 38 Dd. u. 1782-1786, III, p. 190; Lanzi 1795-1796.1 p. 739 Kmm 1818, in Viaggio 1993, p. 118; E. Romagnoli 18th a Car 1993, pp. 118-119; E. Romagnoli, in Viaggio 1981 at 1 1904, p. 56, fig. a p. 57; Berenson 1907, p. 211, 5p. ap. 11 Berenson 1909, p. 157; Jacobsen 1910, p. 90 Vens pp. 366-367, 372, fig. 199 a p. 368; Carli 1942 pp. 367 Padovani, in Mostro 1979, n. 65, pp. 174-175; Pelson in 1981, p. 175; M. Maccherini, in Do Sodomo a Maru Paril p. 64, fig. 40 a p. 65; M. Maccherini, in Domesic Season 1990, n. 58, pp. 296-298; A. Guidecci, in Viago 19, pt. fig. 35 a p. 81; Guiduces 1998, pp. 64-66, fig. 21ap 87 in no 1999, pp. 11, 18-19, fig. p. 17; Palarastis Milia III. p. 17; M. Maccherini, in The Bernard and May Bern lection 2015, pp. 178, 180.



Catalogo delle opere